第54卷 第5期
2017年9月
北京大学学报(哲学社会科学版)
Journal of Peking University(Philosophy and Social Sciences)
Vol. 54, No. 5
Sep. 2017

文学研究

诗曲交侵下的词体重构

李飞跃

(清华大学 人文学院, 北京 100084)

摘　要: 一种文体本质特征和历史地位的形成,不仅是自身发展所致,也是相近文体间不断辨体的结果。作为一种易于诗化或曲化的文艺形态,词无论数量特征还是功能影响皆不如诗曲显著,然其先从乐府、声诗中突围而“别是一家”,继未被转踏、赚词、诸宫调所裹挟而泯然曲中,终能“上不似诗,下不类曲”,甚至分席鼎峙而为一代之文学,端赖诗曲交互影响下的更新再造。诗词、词曲之辨促使词体本质特征进一步明确,在创演、风格、文本、声律等层面逐步规范和定型。在词借鉴和参照诗曲实现重构的同时,诗曲也因之确定了各自界域,事实上形成了三者异质同构、相反相成的关系。

关键词: 以诗为词;以词为曲;词体重构;别是一家

中图分类号: I 222.8　　**文献标识码:** A　　**文章编号:** 1000-5919(2017)05-0114-10

两宋之交,词体发展面临着前所未有的诗曲交侵、词将不词的局面。一方面,“不协音律”,“曲子中缚不住”,以诗为词、以文赋为词等创作方式使词体逐渐长短句化,成了“句读不葺之诗”①;另一方面,移宫转调、添声衬字、唱赚转踏等表演方式使部分词体逐渐曲化,“为三犯、四犯之曲”②。李清照、王灼、姜夔、杨缵、周密、沈义父、张炎从创作、表演、风格、文本、声律等理论与实践层面对歌词辨体、正体,促进了雅词与格律词派的形成,实现了“别是一家”的词体重建。历史上,唐五代曲子词、宋代歌词与明清律词分别基于不同的文体形态与文艺生态,从乐曲、歌唱与文本层面促进了词体的规范与重构,明确了词之本质特征与历史定位。

一、词体发展中的两极分化

随着北宋词的发展与繁荣,词体演变日趋多样,出现了以诗为词和以词为曲的两极分化现象。

一方面,文人词的长短句化现象日趋明显。从苏轼、黄庭坚到辛弃疾的“文词派”,以诗入词、以文为词,把诗赋的表现手法移植到词中,突破了音乐对词体的制约和束缚,把词从音乐的附属品变为一种独立的抒情诗体。这对词的艺术个性有所削弱,对唐五代宋初词的体格特征有所异化,也是词向诗体的某种程度的回归。苏轼、黄庭坚、晁补之、李之仪、贺铸等人的词都有一定诗化倾向,其后朱敦儒、张元干、张孝祥等词人也继承了这一传统。陆游之时,以诗为词已成为文人词的主调。“曲子中缚不住”,词乐日渐分离,打破了原有“按曲拍为句”的倚声规范。如果不拘词体规范及历史传统,任由“以诗为词”“不协音律”发展下去,结果必然是词的破体,或与诗赋同质化。

沈义父曾批评当时的填词乱象:“近世作词者不晓音律,乃故为豪放不羁之语,遂借东坡、稼轩诸贤自诿。”③以学习苏辛豪放词为名,实则不谨严倚声法度,又或因“古曲谱多有异同,至一腔

收稿日期: 2017-01-12

作者简介: 李飞跃,河南开封人,清华大学人文学院副教授。

① 李清照:《李清照集》,北京:中华书局1962年版,第79页。

② 张炎著,蔡桢疏证:《词源疏证》卷下,北京:中国书店1985年版,第1页。

③ 沈义父著,蔡嵩云笺释:《乐府指迷笺释》,北京:人民文学出版社1963年版,第75页。

有两三字多少者,或句法长短不等者”①。杨缵也批评填词不按谱的现象:“自古作词,能依句者已少,依谱用字者百无一二。词若歌韵不协,奚取焉? 或谓善歌者融化其字,则无疵,殊不知详制作转折,用或不当,则失律;正旁偏侧,凌犯他宫,非复本调矣。”②“谱”指“乐谱”,当时词人少有精通音乐者,填词不守歌韵、音律。杨缵认为,这不仅将致词乐乖合,甚至会导致“非复本调”的破体。与此同时,同名异调、同调异体现象大量出现和词题、小序的采用,词调的历史统一性被进一步打破,以题代调,同调别名使词体标识出现了从词调到词题的转变。词体的诗赋化,尤其乐调、声韵、句法完全自由的自度曲更是极大冲击了既有词体规范。填词不再讲究音谱声律,当时主要文集或词选收录歌词开始按主题、风格、功能等分类,基本不再标注宫调、音谱与歌法。

以周邦彦、姜夔、张炎等为代表的音律派主张严格按乐填词,一字一音(拍),声字对应,却导致了新的填词机制的出现。王灼指出,古人因事作歌,歌无定句,句无定声,“今音节皆有辖束,而一字一拍不敢辄增损。何与古相戾欤?”③新的倚声方式不仅与传统倚声方式“相戾”,也与当时民间通行的倚声实践不符,标志着词的创演方式发生了变革。其实,姜夔、张枢、杨缵等人按音谱一音填一字,方千里、杨泽民、陈允平等按周邦彦旧作一字填一字,本质上是相通的,都是从乐曲本位转向以文本为本位。词体逐渐案头化、文本化,促使词体辨识的标志从宫调、词调到字句声律的转变。

另一方面,民间词的俗曲化现象日趋明显。在令慢之体兴起的同时,词的另一种复合形态,诸如联章、缠令、缠达、转踏、诸宫调等文艺形式充分吸收了词唱之所长,广受群众喜爱,展现出蓬勃生命力和广泛影响。姜夔、张枢等文人词的创演执行的是一字一音、音声对应,而民间俗词的创演则是另一种机制。刘攽《中山诗话》说:“近世乐府为繁声加重叠,谓之缠声,促数尤甚,固不容一唱三叹也。”④这与燕南芝庵《唱论》所说唱曲“有字多声少,有声多字少,所谓一串骊珠也”⑤一致。以当时民间流行的赚词为例,“兼慢曲、曲破、大曲、嘌唱、耍令、番曲、叫声,接诸家腔谱也”⑥。它综合了多种文艺形式的长处,具有音节繁富、音律多变的特点,因而广受不同阶层民众的欢迎。这一时期,词体的曲化主要表现为三种形态。

一是词的俗词俚曲形态。在勾栏瓦舍的唱词表演中,可以移宫犯调、添声减字,采用各种新奇多变的唱法,以致衬字、衬腔、俚语、方音等充斥其间。文学性强而不易入乐的词作无人问津,流行的往往是那些节奏旋律优美而格调不高的作品。沈义父《乐府指迷》指出:“前辈好词甚多,往往不协律腔,所以无人唱。如秦楼楚馆所歌之词,多是教坊乐工及闹井做赚人所作,只缘音律不差,故多唱之。求其下语用字,全不可读。”⑦“不协律腔”、以诗为词在文人士大夫间盛行的同时,更为流行的还是“只缘音律不差”的伶工词或市井俗词。精通音律的文人也会尝试创制这种俗词俚曲,如“少游名作甚多,而俚词亦不少”⑧,而“今少年”“十有八九,不学柳耆卿,则学曹元宠(组)”⑨。柳永词是俗词的代表,曹组词以“侧艳”和“滑稽下俚”著称,它们虽为文人士大夫所鄙弃,却为一般民众所喜爱和效仿。这类流行歌词虽协音律,但衬字衬腔宛转无定格,任其发展,结果就是后来散曲的兴起。

二是词的组词大曲形态。在单双调令慢之词流行的同时,另外的组词大曲形态虽然淡出了主

① 蔡嵩云:《乐府指迷笺释》,第 80 页。
② 杨缵:《杨守斋作词五要》,《词源疏证》卷下,北京:中国书店 1985 年版,第 72 页。
③ 王灼著,岳珍校正:《碧鸡漫志校正》卷一,北京:人民文学出版社 2015 年版,第 22 页。
④ 刘攽:《中山诗话》,《宋诗话全编》,南京:江苏古籍出版社 1998 年版,第 450 页。
⑤ 燕南芝庵:《唱论》,《中国古典戏曲论著集成》,北京:中国戏剧出版社 1959 年版,第 161 页。
⑥ 吴自牧:《梦粱录》卷 20,台北:新文丰出版公司 1986 年版,第 740 页。
⑦ 蔡嵩云:《乐府指迷笺释》,第 69 页。
⑧ 陈廷焯:《白雨斋词话》卷 1,唐圭璋《词话丛编》,第 3785 页。
⑨ 岳珍:《碧鸡漫志校正》卷 2,第 29 页。

流文人视野,但仍是一种重要形式。欧阳修十一首歌咏西湖的《采桑子》、赵令畤十首咏崔张爱情故事的《商调蝶恋花》、曾慥《乐府雅词》所载诸家之转踏词、史浩《鄮峰真隐大曲》、曾布《水调大曲》、金元诸宫调等,皆“词变为曲”之例证①。郑骞甚至认为《董西厢》“是一部从词到曲蜕变时期的作品,也是南北曲将分未分时的作品。往上说与词有关;往下说不只为北曲之祖,与南曲也有极密切的关系”。② 将词体的组合形态与北曲相比,可以说二者之间并无不可逾越的沟堑。联章词、鼓子词、缠令、缠达、转踏、诸宫调等将只词单曲缀合,不再以一两阕而是一组或一套词为单位,其趋势就是词的套曲化。套曲就是把同一宫调或不同宫调的若干支不同曲牌的曲子连缀一起,少则数首,多则十几首,甚至几十首。组词大曲形态为后来金元套数的兴起奠定了基础,只是套曲规模更大,结构更为严密而已。

三是词的歌舞杂剧形态。词与诗、赋、骈文、散文等文体形式构成更为复杂的曲艺结构,如以词为中心兼有诗赋的队舞大曲、兼有诗文的诸宫调、诗赋文及俗语构成的杂剧词等。在宫廷乐舞表演中,词唱往往作为大曲歌舞的一个环节而存在。从《武林旧事》、《宋史·乐志》及《高丽史·乐志》所载宴会表演中穿插的唱词来看,词的歌舞剧形态一直没有消亡,并对杂剧的兴起产生了直接影响。徐渭《南词叙录》说:“永嘉杂剧兴,则又即村坊小曲而为之,本无宫调,亦罕节奏,徒取其畸农、市女顺口可歌而已。”“其曲,则宋人词而益以里巷歌谣,不叶宫调,故士大夫罕有留意者。”③我们往往只注意到大曲摘遍为词调,却忽略了大曲及歌舞剧一直存续演出,并在金元之世呈现为与杂剧融合的复兴态势。

宋金元时期直接采用一些词调益为曲牌,或者词就直接看作或归为曲体。词曲不分或诗词曲共有乐府之名,反映了它们之间同气连枝、枝叶交扶的关系。陶宗仪说:“金季国初,乐府犹宋词之流。”④臧懋循甚至提出了“曲为词馀”之说,“诗变而词,词变而曲,其源本出于一”。⑤ 据王国维《宋元戏曲考》,南戏出于唐宋词者一百九十支,约占全部曲调的五分之二。⑥ 在诗词曲单线演变的文学史观念中,仿佛它们只是简单的兴替关系。事实上,在诗词曲递变的主线之外,还有以诗为词、以词为曲、以曲为词的交互演变,乃至联章、缠令、缠达、转踏、诸宫调、杂剧词等递相嬗变并不断孕育着新的可能。

二、诗曲交侵与词体危机

词体两极分化的另一面,是诗曲对词体的侵蚀,在一定程度上造成了诗词莫辨、词曲难分的局面。从观念理论到创作表演、作品编选,词体的独立面临着前所未有的考验与危机。

首先,是概念与观念的歧异。新概念的出现与使用,反映了人们对事物现象本质的不同把握与概括。“长短句”一词首见于苏轼《与蔡景繁书》:“颁示新词,此古人长短句之诗也。”⑦作为“诗”之定语,“长短句”指的是新词形态。惠洪《冷斋夜话》也有多处称词为“长短句”,以之作为词的特指。⑧ 北宋以降,“长短句”已用作词集之名,如陈振孙《直斋书录解题》记载“《坦庵长短句》一卷,赵师侠介之撰”。⑨ “长短句之诗”说明宋人认为词不仅是不同于乐府、声诗的一种新生事物,有其独特体征面貌,也与曲子词、歌词等相较具有了不同的样式风貌,需作出新的界定。因为已有概念不足以概括新的形态特征,所以出现

① 王易:《词曲史》,北京:东方出版社 1996 年版,第 253—272 页。
② 郑骞:《从诗到曲》下册,北京:商务印书馆 2015 年版,第 756 页。
③ 徐渭:《南词叙录》,《中国古典戏曲论著集成》,第 240 页。
④ 陶宗仪:《南村辍耕录》卷 27,北京:中华书局 1959 年版,第 332 页。
⑤ 臧晋叔:《元曲选》序二,北京:中华书局 1958 年版,第 4 页。
⑥ 王国维:《宋元戏曲考》,《王国维文学论著三种》,北京:商务印书馆 2010 年版,第 143 页。
⑦ 《苏轼文集》卷 55,北京:中华书局 1986 年版,第 1662 页。
⑧ 惠洪:《冷斋夜话》,上海:上海古籍出版社 2012 年版,第 23、46 页。
⑨ 陈振孙:《直斋书录解题》,上海:上海古籍出版社 1987 年版,第 627 页。

了“今乐府”“近体乐府”“寓声乐府”“琴趣外篇”等训化名词,以及“句读不葺之诗”“女郎诗”等描述式指称。人们注意到了词之不同于声诗、乐府、大曲、杂诗等,开始关注词体“别是一家”的独特性与排他性。王灼《碧鸡漫志》说:“唐歌曲比前世益多,声行于今、辞见于今者,皆十之三四,世代差近尔。大抵先世乐府有其名者尚多,其义存者十之三,其始辞存者十不得一,若其音则无传,势使然也。”①南宋初年,唐曲中声辞并存于世者“十之三四”,古乐府更是“其音无传”,对其命名亦从表现音乐色彩的“曲子”转变为表现其文本形态的“长短句”。此外,苏轼《祭张子野文》又提出了“诗之裔”说:“清诗绝俗,甚典而丽。搜研物情,刮发幽翳。微词宛转,盖诗之裔。”②“诗之裔”即后来的“诗余”之意,它与“以诗为词”在本质上是相通的,目的都是推尊词体,却造成了词的破体与诗词不分。

词和曲曾是同一事物,随着词的结集和北曲的兴起,“词”才逐渐确定为一类歌诗的共称。宋末元初,张炎仍将完整的可歌唱的词称为“曲”,将文本形态未付诸歌唱者称为“词”:“美成诸人,又复增演慢曲引近,或移宫换羽,为三犯四犯之曲,按乐律为之,其曲遂繁。美成负一代词名,所作之词,浑厚和雅,善于融化诗句,而于音谱且间有未谐,可见其难矣。作词者多效其体制,失之软媚,而无所取。”③这段话在“曲”与“词”之间切换,其实都是指当时的词。王力云:“词和曲,这两个名称都选择得不很好。现在普通所谓‘词’,唐代叫作‘曲’。因此,唐崔令钦《教坊记》所录的曲名,如《望江南》《浪淘沙》之类,也就是词名;而且有些词牌简直就叫作‘曲’,例如《金缕曲》。现在普通所谓曲,元明两代却又有许多人叫作词,例如周德清《中原音韵》里面所谓‘词’,都是指曲而言(周氏有《作词十法疏证》);李玄玉《北词广正谱》,宁献王《涵虚子词品》,徐渭《南词叙录》等书所谓‘词’,也都是曲;箓斐轩《词林韵释》和戈载《词林正韵》所谈的韵其实是曲韵。”④名词概念的歧异,说明当时人们在观念上对词体缺乏明确界定和整体性把握。随着北曲的兴起,词曲的文本形态、歌唱方式乃至乐曲体系都发生了较大变革。“长短句”“诗余”“词”等概念的应用,说明当时人们已着眼于从文本特征来界定词,忽略甚或摒弃了词体的乐曲或歌唱特征。

其次,词体批评与理论的含混。诗化、曲化现象给词体带来了严重危机,一些词人因而提出了正体、尊体的主张,甚至不惜借用雅乐对词体进行强制规范。他们用词来比附诗体,冀参照诗体来确立词体规范,以抗拒俗词俚曲之影响。但左诗右曲,稍有逾矩则以损伤词体特质为代价。与此同时,从词体观念、理论方法、创作表演,都表现出诗化、长短句化倾向,即李清照所批评的“句读不葺之诗”;继则姜夔强调“声依咏”、朱熹用“添声说”解释词的起源、张炎用“协律说”维持词乐一体性和词体的独立性,都是这种文体危机和理论焦虑的表现。刘将孙回顾了词体的发展历史,揭示了词乐分离背景下主声与主辞者的相左:“歌喉所为,喜于谐婉者,或玩辞者所不满;骚人墨客乐称道之者,又知音者有所不合。”⑤“玩辞”与“知音”者各执一端,反映了南宋时文士不重声、乐工不重辞的不同评价标准。

批评主张与创作实践不符甚至矛盾,也是这种理论含混的直接表现。李清照认为“歌词分五音,又分五声,又分六律,又分清浊轻重”,对词与诗之区别的一些列举连她自己也未能践行。姜夔、杨缵、沈义父等人的创作与批评也不乏矛盾之处。至于周邦彦、吴文英、张炎等人词作的词韵格律,更是并非都如张炎所说的“引近六均慢八均”⑥。标准的确立不是一蹴而就,而其一旦确立,词体就是可能被有选择地塑造。从李清照、王

---

① 岳珍:《碧鸡漫志校正》卷一,第 9 页。
② 《苏轼文集》卷 63,第 1943 页。
③ 蔡桢:《词源疏证》卷下,第 1 页。
④ 王力:《曲律学》,北京:中国人民大学出版社 2012 年版,第 1 页。
⑤ 刘将孙:《新城饶克明集词序》,《养吾斋集》卷九,台北:商务印书馆 1986 年版,第 84 页。
⑥ 张林:《宋代词律无成规　张炎均拍无法击》,《黄钟》2003 年第 1 期。

灼到沈义父、张炎等人的一系列理论主张,实际上为南宋词体确立了新的倚声规范与创作标准。

最后,词集体例与分类标准的凌乱。最早将词独立依附于诗文之后的是晏几道《乐府补亡》,后来南宋人编纂别集,已普遍以词为独立文类收入。词集编排体例从按宫调、词调分类向主题、风格、题材等转变,不仅体现了词体形态的变化,也说明人们对词体的关键特征与文体功能认知的变化。陈振孙《直斋书录解题》一书曾著录坊编词选《类分乐章》《群公诗馀》《五十大曲》《万曲类编》等多种,惜均已亡佚。从这些书名可以看出,词体的分类有乐章、诗余、大曲、曲等不同概念,其形态差异亦较大。名词的历史性与歧变性,加剧了词的分类与整理标准的凌乱。张炎曾见"旧有刊本《六十家词》,可歌可诵者,指不多屈。中间如秦少游、高竹屋、姜白石、史邦卿、吴梦窗,此数家格调不侔,句法挺异,俱能特立清新之意,删削靡曼之词,自成一家,各名于世。"①"格调不侔,句法挺异",说明各自有家法,并无一定之规。金元时期,"入派三声"已经成为人们的必然选择,如万树《词律》说:"况词之变曲,正宋元相接处,岂曲入歌,当以入派三声,而词则不然乎?"②词中除"入派三声"外,逐渐打破了各声独押格局,向曲韵的三声通叶靠拢。

词在字数、平仄、声律、用韵等方面,因无一定之规,故在词集或诗集中往往出现词曲乱入现象。这种乱入现象一直难以完全规避,如《乐府诗集》收声诗、词、曲,《全唐诗》收有乐府、词,《全宋词》收有声诗、乐府与大曲等。③《南词叙录》《碎金词谱》《九宫大成》等,以词名之,实以曲为主。"南宋戏文的曲(即被元人到今人所称之'南曲'),是与南宋词及词唱处在同一时代切面上的民间曲子。它与南宋词及其唱互相渗透着,又是兼含当时'缠达''唱赚''曲破'等曲子的汇聚处。"④历史上看作词集的《乐府混成集》及《高丽史·乐志》所收宋代歌舞词,未尝不可以曲视之。

此外,自度曲的涌现,也对词体规范带来了较大破坏,一定程度上冲击了既有词调系统,危及词体的独立与规范统一。如果按照南宋初的趋势发展下去,词体能否长期保持独立历史地位,尚是未知数。一方面是文人士大夫阶层自上而下地推尊词体,消解了词体的本质特征,造成了词与乐府、声诗、杂言诗等诗体的界限模糊;另一方面,来自民间俗曲自下而上的侵入,使得词与俗词、俚曲、民歌、诸宫调甚至杂剧词的界线日益模糊。这两种倾向在南宋时期已经比较严重,造成了不同的词体形态,而不同词体形态之间的区别甚至比它们各自与诗曲之间的差别还要大。如何在乐曲、歌唱乃至文本上进行界定,成为当时有识之士的关心问题和致力方向。他们不断强调尊体、正体,以期从律调、歌法、声韵等层面推出新的词体规范。

三、雅词的兴起与词体规范

面对诗曲的强势影响,词之固有特征与标识日益模糊,甚至影响到词的本质特征与创演规范。如何维护词体的独特性与独立性,成为时人共同关心和探讨的问题。从李清照、王灼到杨缵、沈义父、张炎等,他们从乐曲、歌法、文本到风格等不同层面对词体进行界定和重建,倡导雅词和新的倚声规范,赋予词体以不同于诗曲的新的质的规定性。

首先,标举雅词促进了词体文本的规范。文士之所以能维护词体的独立,主要是基于乐谱规范与文本规范。这一时期出现了"歌词""歌曲""诗余""长短句""今乐府""近体乐府""寓声乐府""琴趣外篇"等词类概念,对词体本质的界定分明包含乐曲歌唱、文本等不同层面。其中,"长短句""诗余""雅词"等名词在南宋的广泛使用,反映了人们对词体的认知与界定出现了新的变化,即主要是基于文本特征而非词乐一体性。如

① 蔡桢:《词源疏证》卷下,第 2 页。

② 万树:《词律》,上海:上海古籍出版社 1984 年版,第 64 页。

③ 任半塘和胡忌就曾指出唐圭璋编纂《全宋词》,因"词"的界限过宽而收入一些"曲"。参见解玉峰《"曲"变为"词":长短句韵文之演进》,《文艺理论研究》2014 年第 2 期。

④ 洛地:《词乐曲唱》,北京:人民音乐出版社 1995 年版,第 276 页。

果没有南宋时期对于词体文本特征的认定,以及随后词韵、词谱、词律等出现,诗词曲之分也未必如今天这般畛域分明。正因为突出了词的文本特征,形态相近的几种歌诗才没有淆乱不清。

“雅词”概念的提出,既与诗相区别,又与俗词俚曲相区别,并围绕这一概念形成了一系列有章可循的具体规范。杨缵谈及作词之法,明确提出了一系列要求,诸如“要择腔,腔不韵,则勿作”“要择律,律不应月,则不美”“要填词按谱”“要推律押韵”,以及避免蹈袭前人诗词之意等。① 沈义父也说:“音律欲其协,不协则成长短之诗;下字欲其雅,不雅则近乎缠令之体;用字不可太露,露则直突而无深长之味;发意不可太高,高则狂怪而失柔婉之意。”押韵“不可杜撰”,“歌时最要叶韵应拍,不可以为闲字而不押”。② 张炎主张词“皆出于雅正”,倡导雅词而鄙弃俚俗之词,认为“若邻乎郑卫,与缠令何异焉”。他不欣赏完全不能歌唱或唱则拗折嗓子的文人词:“辛稼轩、刘改之作豪气词,非雅词也。于文章余暇戏弄笔墨,为长短句之诗耳。”③他们的共同目的是通过净化词体来确立新的标准规范,而且事实上这些举措都有助于词体独特的文体与审美规范的建立。

其次,明确了词体的声字规范。词具有格律与音律双重规定性,既不能成为句读不葺之诗,也不能成为衬腔犯调之曲。李清照《词论》较早提出了词体的本质界定与声字规范问题,她批评晏殊、欧阳修、苏轼所作歌词“皆句读不葺之诗尔,又往往不协音律”,认为“诗文分平侧,而歌词分五音,又分五声,又分六律,又分清浊轻重”④,以词曲音律与诗文声律相结合,将活动层面的歌唱规范落实为文本层面的声字规范。嗣后,王灼、姜夔、沈义父、张炎等也都强调词乐一体、声字对应。沈义父《乐府指迷》指出:“腔律岂必人人皆能按箫填谱?但看句中用去声字,最为紧要。然后更将古知音人曲,一腔三两只参订,如都用去声,亦必用去声。其次如平声,却用得入声字替。上声字最不可用去声字替。不可以上、去、入尽道是侧声便用得,更须调停参订用之。”“初赋词,且先将熟腔易唱者填了,却逐一点勘,替去生硬及平侧不顺之字。久久自熟,便觉拗者少,全在推敲吟嚼之功也。”⑤讲究四声虽未成为普遍地创作规范,但对填词中四声的分别与强调事实上有助于以平仄为核心的词律的建立,正如严格四声八病之说的永明体客观上促进了近体诗的形成一样。此外,他们还对字词、句法、修辞等作了详细申定。

与词体关系密切的缠令、缠达、转踏、诸宫调等文艺形式只求声字大体相符而非严格一一对应,因此出现了众多字少声多、声多字少甚或衬字帮腔之作。有鉴于此,文人雅士一方面强调音谱对于填词的主导性与规范性,如姜夔、杨缵、张炎等强调一字一音,声字相协;另一方面强调词体文本的规范性与统一性,如清真词派的追随者方千里《和清真词》93 首、杨泽民《和清真词》92 首、陈允平《西麓继周集》123 首等,他们模仿周邦彦作品的四声变化,几至字声无一差别。杨缵有《圈法美成词》,吴熊和指出:“所谓圈法,实指以圈求法,重在指示和发明周词的字声或句法。”⑥揭示了《圈法美成词》实为早期之格律谱。当然,起关键性作用的还是一字一音关系的确立。王灼《碧鸡漫志》所言“音节皆有辖束,而一字一拍不敢辄增损”⑦,《白石道人歌曲》中缀有旁谱的词采用一字一音,张枢倚声改字、一字一声严格对应。只有一字一音的倚声新法的确立,乐谱与文字谱才能产生一一对应关系,词体格律才具备建构的声字基础。

最后,词作编选客观上促进了词体的定型。词集、词选代表和确立了一种独立的文本样式与

① 杨缵:《杨守斋作词五要》,《词源疏证》卷下,第 71—74 页。
② 蔡嵩云:《乐府指迷笺释》,第 67 页。
③ 蔡桢:《词源疏证》卷下,第 1、45、67 页。
④ 李清照:《李清照集》,北京:中华书局 1962 年版,第 79 页。
⑤ 沈义父:《乐府指迷》,《词话丛编》本,第 280、284 页。
⑥ 吴熊和:《唐宋词通论》,杭州:浙江古籍出版社 1989 年版,第 47 页。
⑦ 岳珍:《碧鸡漫志校正》卷一,第 22 页。

审美规范。宋室南渡之后,词坛出现了“复雅”思潮。作为现存最早的一部宋人词选,曾慥《乐府雅词》明确以“雅”为选词标准,“涉谐谑则去之”,选署名欧阳修的词 83 首而不选柳永词,并认为“欧公一代儒宗,风流自命,词章窈眇,世所矜式。当时小人或作艳曲,谬为公词,今悉删除”。① 通过将“谬为公词”的“艳曲”“悉删除”,彰显以欧阳修为代表的雅词,同时屏蔽和排斥以柳永为代表的俗词。在崇雅观念影响下,词人或学者又编选了《复雅歌词》《阳春白雪》《绝妙好词》等词选,通过彰显和遮蔽某些词人,以达到正体、尊体之目的。赵闻礼《阳春白雪》大量选录周邦彦、姜夔、史达祖、吴文英等人的词作,对俚俗之作尽量摒弃不录。周密《绝妙好词》也多选雅正一派,如姜夔、吴文英、王沂孙、周密等人词作均在 10 首以上,而辛弃疾词仅选 3 首,辛派词人也只选录了陆游、刘过等人的数首作品。对诗化之词或曲化之词的摒弃,不仅有助于词与古诗、乐府、声诗的区分,也有助于词与民歌、散曲、套曲之分别。

词集呈现的主要是词的文本形态,已知有《乐府混成集》《白石道人歌曲》《寄闲集》等少数词集兼收音谱,多数也已失传。词集传播势必造成人们关注词体文本的规范性与统一性。通过校正谱字、唱和拟作、选词圈点等方式,后人自觉向先贤典范之作看齐,确立了唐五代北宋词的正统与经典地位。编者通过对词体核心要素的承继,维护了以词调为代表的乐曲与文本的规范统一,不因诗曲的交互侵犯而累及词的主体性与独立性,避免了再出现同调异体或一调多体等现象。

此外,自度曲的出现与退出也具有特别意义。早期词调的创制与改编,可以说都是自度,只是有其实而无其名。“自度曲”类名的出现表明形成于唐五代及北宋时期的词调系统已然闭合,词调的创制期已然结束。它们的退出说明词体已然定型,消除了词曲之间的模糊地带,无论先乐后词还是先词后乐,都需以现有词调为基础。如果说姜夔等人的自度曲还能被接纳为词调的话,那么后来再出现的自度曲已不被纳入词调系统,词集、词谱也很少再收南宋以后的自度曲。词调不再新增,词调系统逐渐稳固,很少再有别调、异体等现象出现,进而确保了词体的历史统一与文体规范。

雅词派与格律词派为突出词与之前歌诗体式的本质不同,特别强调新的倚声规范。如杨缵、毛敏仲、徐理等人细心研讨音律,为词人创作提供了可供遵循的音谱、词式,如都尊崇周邦彦和姜夔,奉守杨缵《紫霞洞谱》《圈法美成词》等音谱、词谱,遵循杨缵《作词五要》、沈义父《乐府指迷》、张炎《词源》《乐笑翁要诀四则》等倚声新法,以及有姜夔《白石道人歌曲》、张枢《寄闲集》、周密《绝妙好词》等代表性的词集、词选。可以说,“雅词派从理论到实践、从填词到唱词,已形成了一套以声字对应为核心的新的倚声规范”②。随着文本规范逐渐加强,虚声、和声、衬字、叠唱等歌唱附件不再纳入词体。可以说,从词调到文本、风格、功能,词与诗曲都有了明显区分:一方面是诸如联章、缠令、缠达等组词或大曲形式逐渐转移到了曲,而词随之确立了单双片的主体结构;另一方面乐府、声诗、齐言词等回归诗体,词以长短句为其最显著特征,南宋以后也很少再将诗词混同。

词体之独立与自觉,是在诗与曲的交侵下,通过辨体而不断自我确认和建构的。词乐失坠之后,如何体现其“上不似诗,下不类曲”③的独特体征,也是明清学者所关心的问题。他们基于宋人关于声字关系的论述,基于文本的比勘归纳,完成了词体的新建构。与诗相较,词体规范主要体现在三个层面:一是乐曲层面,乐府、声诗可对应固定的乐曲,也可用不同乐曲进行演唱,而词所对应的乐曲、音谱是唯一的、确定的;二是歌唱方式上,乐府、声诗更多采用叠唱、和声、虚声等方式进行诗乐配合,而词的演唱主要是声字基本对应,甚至一字一声;三是文本形式上,乐府、声诗主要是齐言单片形式,而词主要是长短句的分片形式。词与曲的分别也不外这些方面,诸如曲的乐曲形式较为自由,词的较为稳定;曲唱衬字弄腔,灵活

① 曾慥:《乐府雅词引》,金启华:《唐宋词集序跋汇编》,南京:江苏教育出版社 1990 年版,第 352 页。
② 李飞跃:《倚声改字与词体的律化》,《文艺研究》2017 年第 2 期。
③ 李渔:《窥词管见》,《词话丛编》本,第 549 页。

多变,词唱讲究声字严格对应;曲的平仄规范不具有普遍性,可以叶声通韵,而词的格律相对规范严谨。可以说,词与诗曲在乐曲、歌唱及文本等层面具有了系统性区分。

四、词体发展史上的三次重构

中唐时期,词体肇兴,刘禹锡、白居易、元稹等人提出"按曲拍为句""调同字不同"等创作理念,不仅指出词是按乐填词、乐主词从,还明确了曲调与词格的对应统一关系。以词调为核心的创作机制的确立,是词体独立的重要标志,它使词体获得了自身质的规定性,呈现了与声诗、乐府不同的特征与功能,从歌诗中独立成为一种新的艺术形式和文学体裁。

随着词体发展,诗曲乱入造成了大量诗词不分或词曲不辨现象。先是陈师道、李清照等批评苏轼以诗为词"虽极天下之工,要非本色",为"句读不葺之诗",之后姜夔、杨缵、沈义父、张炎等人关于声字关系的论述,重新确立了词乐的对应以及音谱对歌词的规范,确保了同调之词,其体相去不远。他们强调韵字的声调与基音的音高相配,反对歌韵不协或词非本调:"若歌韵不谐,奚取焉?或谓善歌者融化其字,则无疵,殊不知详制转折,用或不当,则失律;正旁偏侧,凌犯他宫,非复本调矣。"①在"以诗为词""以文为词""以词为曲""以曲为词"的混乱中,雅词派日趋严格的声律规范维护了词体的独立,奠定了词为一代之文学的文体基础。除南宋时期基于雅俗之辨、词曲交侵局面下的词体重构,其前后还曾发生过两次词体重建。

第一次建构是晚唐五代时期的诗词之分。面对中唐伶工词多用泛声、和声、叠唱等形式,花间词、南唐词等文士词基本摒弃了虚声、和声、衬字等,参照诗律初步规范了词体文本。具言之,一是词体中衬字、衬腔、虚声、和声、叠唱等现象削减,词体文本呈现出规范、规整的特点;二是词之联章、缠令、转踏等形式被打破,原有大曲、组曲被拆解,随着词调独立而确立了单双片为主的篇章结构;三是词集结撰以调编排,开始注意同调之词的统一规范;四是维护词调与词格的对应统一关系,出现了添声、减字、摊破、犯调等乐曲或歌唱类型,以区分同调异体之词。此次重构主要是基于声词对应,使词之文本体式与乐谱词调对应起来。相较早期词的乐主词从、曲拍为句,这次重构使词与声诗、乐府、大曲、民歌初步分离,为维护词体的独立而奠基立桩。

第三次重构是元曲兴起之后的词曲之别。元明时期,词从内容、语言、风格上都呈现出明显的曲化特征,词曲相混现象甚为普遍。元明人以词为曲常为后人所诟病,如:"元人词其流利者每似曲,又多合为一编,易于相混。白朴以《小桃红》入词,而他无论已。"②"盖明词无专门名家,一二才人如杨用修、王元美、汤义仍辈,皆以传奇手为之,宜乎词之不振也。其患在好尽,而字面往往混入曲子。"③陈廷焯也批评说:"(杨)用修小令,合者有五代人遗意,而时杂曲语,令读者短气。"④王骥德已注意严词、曲之辨:"词之异于诗也,曲之异于词也,道迥不侔也。诗人而以诗为曲也。文人而以词为曲也,误矣,必不可言曲也。"⑤词曲实分两途,间有采入南、北二曲者,或"仍其调而易其声",或"稍易字句",或"止用其名而尽变其调"。⑥ 沿用词之原有调名及格律,但音乐上已有改变;或格律上稍有改动,沿用原有词调调名而音乐不同,这也是早期乐府、声诗嬗变为曲子词、联章词的故有路径。

嘉靖年间所刊的《升庵长短句》《升庵长短句续集》中已杂有散曲,瞿佑《乐府遗音》则将乐府诗与词、曲编为一集。面对散曲和套曲的强势影响,尤其别调别名、衬字俗语、声韵通叶造成的同

---

① 杨缵:《杨守斋作词五要》,《词源疏证》,第 72 页。
② 刘毓盘:《词史》,上海:上海古籍出版社 2011 年版,第 149 页。
③ 吴照衡:《莲子居词话》,《词话丛编》本,第 2461 页。
④ 陈廷焯:《白雨斋词话》,《词话丛编》本,第 3824 页。
⑤ 王骥德:《曲律》,《中国古典戏曲论著集成》,第 159 页。
⑥ 王骥德:《曲律》,《中国古典戏曲论著集成》,第 57 页。

名异调、同调异体、以题为调等现象,明清词谱或词律通过“别调”“别格”“又一体”等方式,将它们仍系为同调,最大程度上维护了词调的统一与词体规范。如果说第一次重构是基于诗词之辨,使词从大曲、乐府、声诗、民谣等歌诗中突围并获得了独立的话,那么第三次重构则是基于词曲之辨,抵御了俗词、散曲、套曲、民歌等强势文体的影响,摒弃了衬字衬句,强调同调之词在字数、平仄、用韵方面的一致性与规范性,最终基于文本格律而实现了词体的重建。

晚唐五代词体的重构,其实是基于词作汇集与词集编纂,与民间曲子、伶工词相区分,获得了体例上的新规范。南宋词体的重构是基于雅俗之辨,与缠令、缠达、诸宫调等实现了区分。明清词体的重构是基于文本比对与格律的归纳建构,与散曲、套曲实现了区分。每一种新文体的出现,也不断刺激和强化已有文体的自身认同与本质界定。这三次重构都是在不断强化词调的代表性与标志作用,强化了词调作为词体本质特征的核心地位。词的历史上的三次重构也可作如下概括:一次是词有定调,即按乐填词、以词从乐;一次是调有定格,即词乐相应、声字相协;一次格有定律,四声平仄及字数用韵等凛不可犯。由此,“词上承于诗,下延为曲。虽源流相绍,而界域判然”①。

严诗词、词曲之辨,就是对诗词、词曲的差异性亦即词体本质特征的强调。一方面强调词的本色,通过对其音乐特征的维护,以避免词体的诗赋化;另一方面强调词的雅正,通过对其文学特征的维护,以避免词体的杂曲化。相较前后两次词体建构,南宋时的词体重构更为关键,事实上确立了诗、词、曲分野的理论观念、创演方式与审美风格,维护了词体的文本规范、历史统一与独立地位。

在诗词、词曲辨体过程中,不仅词体得以界定,也使诗、词、曲形成了相对稳定的边界与文体形态。词体特征是在与诗、曲比较中逐渐确认的,亦即在诗词曲辨体中产生了相对规范。诗歌体式特征不是先天具备的,而是在发展过程中不断具备、明确和凸显的。许多文体历史上都发生过不止一次重构,每次都强化或增添了新的质素,同时也改变已有规范,呈现出较为分明的形态特征与本质功能。

五、余　论

文体的界定具有历史性与相对性,它们在不断重构的过程中建立了相反相成、同构共生的关系。首先,词体规范是借助诗曲才得以形成和建立的。词体文本格律的确立不仅晚于诗,也晚于曲,可以说是借助于诗韵、曲韵来建构的词韵,借助于诗格、曲谱来建构的词律。通过与俗曲、散曲、杂剧在音乐体制上的区别,词形成了相对独立稳定的声调系统;通过与诗曲在修辞上的区别,又形成了相对稳定成熟的审美风格。词乐、歌法的失坠,词的案头化,反而促成了词体的独立地位。对乐曲特征的强调使其不同于诗体,避免了词体的诗赋化;对文本特征的强调,使其不同于杂曲,摒弃了早期词体中还曾出现的添声、减字、衬字、衬句,以及移宫转调等,避免了词体的杂曲化,客观上也造成了词的“别是一家”。

其次,词体重构同时也是对诗曲的重构。“历史上任何一种文体,都是不断接受重新界定的,词体也不例外。依调填词兴起之后,同一类型的作品从传统诗体中脱离,获得了文体上的独立地位,不仅实现了词体的新生,也是对原有诗体概念的一次重新界定。同样,曲体的出现不仅是新的文体类型的独立,也是对诗、词的一次重新界定。”②虽然词的艺术高峰出现在北宋,词的主流是艳科俗词,但其本质特征的确立及历史地位的形成却是基于南宋雅词尤其格律词派的形成。于曲而言也是如此,正如徐调孚所说:“在最初,一首可歌的诗,必定包括文字与音乐两部分,文字部分是‘词’,音乐部分是‘曲’;‘词’和‘曲’是不能相离的。到了宋代,把‘词’作为一种新诗体的名称,于是‘词’另有一种意义了。到了元代,‘曲’又成为一种新诗体的名称,于是‘曲’也不是从前的旧意义了。又因为‘曲’是金元戏剧中可唱的部分,于是再把自抒胸臆纯粹是‘诗’形的作品称

---

① 万树:《词律》,上海:上海古籍出版社 1984 年版,第 17 页。

② 李飞跃:《律词辨正》,《北京大学学报》2014 年第 2 期。

为‘散曲’,而放在戏剧中的则别称为‘剧曲’。”① 词的兴起带动了歌诗界域的重新划分,将诗词曲等指称性名词逐渐实体化、定格化。

最后,诗词曲的辨别既是历史问题,也是观念问题。对词体的诸多命名是基于部分特征或阶段形态的一种揭示,如“乐府”“诗馀”“长短句”“词”等,反映了人们对词体本质特征的认识不断调整与深化。如果没有对当时文学生态以及文化背景的深入了解,仅从具体层面对李清照、王灼、沈义父、张炎等人的词论进行索解,不但它们之间互有矛盾,甚至同一人的主张与实践也多有不符。如姜夔提出“七音之协四声”,“各有自然之理”,但究竟怎样来对应,并无明确主张。这种理论与实践不一的情况并非仅见,如沈约本人并不谨守“四声八病”之说,李清照“五音六律”说、张炎“审音改字”说等理论主张与创作实践也存在脱节,明清词律的归纳与建构互有矛盾等。这些自相矛盾、捉襟见肘的主张背后,反映了时人在新兴文体面对强势文体侵袭而可能破体时的焦虑。在诗词曲各为一代文学之今日,逾矩就意味着破体,对词体格律的维护,也是对其本性的维护,诚如林大椿所说:“词之体格,既不类诗,亦不似曲,另是一种之文体。如有作者,宜保其矩律性,仅能恪守范围,从容发挥,慎勿强作解事,独创新格,仍复沿用旧有之词牌;俾词之本性,得以整个的系统之保存,以待后世有识者之研究,是亦吾人维护文化之应有责任也。”②

总之,词体是历史的生成,也是人为的建构,是个体的发展,也是众体的同构。有宋词史上的雅俗之辨、诗词之辨、词曲之辨,从创演、理论、批评、风格、声律等不同方面,都体现了鲜明而一致的时代主题与历史逻辑。只有在诗词曲联系发展的整体视域中,厘清哪些是客观事实,哪些是基于辨体需求的理论主张或人为设定,才能对诗词曲辨体做出系统性与贯通性解释,从而避免用线性文体观去剪裁事实,突出强调或遮蔽词体的某一方面或某一阶段特征。诗曲交侵下的词体重构,实质是词体如何在诗曲的刺激影响下逐渐独立的过程,易言之,也是词体如何影响和重塑诗曲的过程。

The Reconstruction of *Ci*-genre under the Interactive Penetration of Poems and *Qu*-poems

Li Feiyue

(*School of Humanities and Social Sciences*, *Tsinghua University*, *Beijing* 100084, *China*)

Abstract: The formation of the essential features and historical position of one literary genre is not only caused by its own self-development, but also originated from the constant distinction between its adjacent literary genres. As an artistic form, *Ci*-poems (词) were liable to be assimilated by poems (诗) and *Qu*-poems (曲). Ci-poems were less pronounced than poems and *Qu*-poems in terms of quantity, function, characteristics and influence. However, due to the regeneration and recreation under the interactive influence of poems and *Qu*-poems, Ci-poems broke through the boundary of *Yuefu*-poems (乐府) and vocal poems (声诗), becoming a new genre with its own characteristics. As a matter of fact, Ci-genre succeeded in avoiding the fate of vanishing in *Qu*-poems in the encirclement of *Zhuanta* (a type of Song narrative song, 转踏), *Zhuanci* (a tune for Song poetic drama, 赚词) and *Zhugongdiao* (a type of Song narrative song, 诸宫调), finding out its own position and even becoming the leading literary genre of the Song Dynasty, which distinguished itself from poetic genre and *Qu*-genre. The distinction between poems and *Ci*-poems, and the distinction between *Ci*-poems and *Qu*-poems further promoted the clarification of the essential features of *Ci*-genre, whose creation, performance, style, text writing, poetic metre and other aspects were gradually normalized and stereotyped. While *Ci*-genre was reconstructed by referring to poetic genre and *Qu*-genre, the latter two genres also defined their own boundaries, and factually formed the relationship of heterogenous isomorphism among these three genres, which were both opposite and complementary to each other.

Key words: taking poems as *Ci*-poems, taking *Ci*-poems as *Qu*-poems, reconstruction of *Ci*-genre, a new genre with its own characteristics

(责任编辑　　郑　园)

① 徐调孚:《中国文学名著讲话》,北京:中华书局 1984 年版,第 142 页。

② 林大椿:《词之矩律》,张璋等:《历代词话续编》,郑州:大象出版社 2005 年版,第 1099 页。